

G. Bernard Shaw

Entre a palavra e a imagem

Maria Isabel Barbudo

FLUL; CEAUL/ULICES

Antes de abordar os tópicos centrais desta comunicação, quero evocar a memória do nosso homenageado, o Prof. Fernando de Mello Moser, e dar um testemunho pessoal da importância que o Professor teve para mim em vários aspectos: primeiro como meu professor da disciplina de História da Cultura e das Instituições Inglesas e, mais tarde, como colega e orientador da minha tese de Doutoramento.

Quando, em 1981, lhe coloquei a hipótese de analisar a obra dramática de Bernard Shaw, o Prof. Moser acolheu de imediato e de bom grado a minha proposta, considerando tratar-se de um autor cuja obra merecia um estudo aprofundado, e lembrando ter ele próprio traduzido a peça *Pygmalion* para a língua portuguesa. Trata-se de uma peça cujas peculiaridades linguísticas, nomeadamente pelo uso do dialecto *cockney*, exigem uma grande mestria na sua tradução para outras línguas. Publicada pela Editorial Verbo em 1972, a tradução do Prof. Moser implicou determinadas opções linguísticas e dialectais que sucintamente indicou na “Nota do Tradutor”.¹

Entretanto, quando eu começava a delinear o *corpus* shaviano para a minha tese, ocorreu o falecimento do Prof. Moser, o que me levou a ter de escolher outro orientador. O Prof. João Almeida Flor teve a

amabilidade de aceitar essa função, que por ele foi desempenhada ao longo dos dois anos em que me dediquei exclusivamente à redacção da tese. E foi com este Professor que pude debater a hipótese, que entretanto me ocorrera, de enveredar por um estudo comparativo entre a obra dramática de Shaw e a de um outro autor de origem irlandesa cuja actividade se desenrolou nas últimas duas décadas do século XIX. Acrescentava, assim, à proposta inicial, o estudo da obra dramática de Oscar Wilde e do seu impacto junto do público nos finais da Era Vitoriana.²

Nesse contexto, restringi a minha análise da obra shaviana às peças escritas nos finais do século XIX e coligidas em três volumes: *Plays Unpleasant*, *Plays Pleasant* e *Plays for Puritans*. A comédia *Pygmalion*, escrita em 1912 e levada à cena em Londres em 1914, não estava, portanto, incluída no *corpus* por mim então analisado.

Tendo-se celebrado, em 2014, o centenário da estreia desta peça em palco, é meu objectivo abordá-la numa perspectiva que incide sobre a sua adaptação ao cinema. Uma vez que os Estudos Fílmicos e de Adaptação Cinematográfica constituem uma área de investigação e docência a que me tenho dedicado nos últimos anos, irei comentar o papel de Shaw na realização da primeira adaptação cinematográfica da sua peça, levada a efeito em Inglaterra em 1938.

A propósito da abordagem que farei às posições shavianas acerca desta versão, bem como acerca do cinema como meio audiovisual, cabe aqui evocar uma afirmação do Prof. Fernando Moser, incluída num texto seu escrito em Londres em Setembro de 1973, ou seja, um ano depois da publicação da sua tradução da peça de Shaw. A afirmação é a seguinte: “[...] in this world of ours, where the image has to a certain extent displaced the word, the word still preserves, nonetheless, its vital importance” (Moser, *Dilecta*: 278).

O pendor logocêntrico desta perspectiva é um traço recorrente em várias afirmações proferidas por Bernard Shaw ao longo da primeira metade do século XX, apesar do fascínio pela nova arte da imagem, que, logo em 1912, ele confessava do seguinte modo: “I, who go to an ordinary theatre with effort and reluctance, cannot keep away from the cinema” (Dukore: 5).

Esse fascínio não o impede de recusar, em 1919, uma primeira proposta de adaptação ao cinema da sua peça *Pygmalion*. As razões para

a recusa são sucintamente apontadas por si numa carta datada de 19 de Fevereiro de 1919, em que começa por afirmar: “Pygmalion is not available for filming. Never let anyone tempt you to have a play of yours filmed until it is stone dead. The picture palace kills it for the theatre with mortal certainty” (Shaw, *Pygmalion*: 24).

Depreende-se destas palavras que o surgimento das salas de cinema (aqui designadas como “*picture palaces*”) já então parecia ameaçar a sobrevivência dos teatros. Numa altura em que a afluência do público para assistir à peça era ainda bastante elevada, o seu autor manifestava o receio de que uma versão cinematográfica pudesse desviar os espectadores para o novo meio, deixando as salas de teatro vazias.

Mas, nesse ano de 1919, havia ainda um outro tipo de razões para a recusa do autor. É que, tratando-se de um filme mudo, todo o diálogo da peça seria omitido, incluindo a célebre frase que, pronunciada pela primeira vez em palco, fora em certa medida responsável pela grande afluência do público. A expressão “*not bloody likely*”, dita por Eliza Doolittle e causadora de grande choque nas outras personagens bem como nos espectadores, não poderia ser ouvida num filme mudo. É este o sentido da pergunta com que Shaw (24) termina a referida carta: “Besides, how can you film ‘Not ---- likely’?” A própria omissão da palavra “*bloody*” na carta pode elucidar-nos sobre o impacto que a mesma teria na época em que a peça foi escrita.

Mas é sobretudo a importância atribuída aos diálogos, e às ideias que Shaw pretende transmitir através das palavras, o factor responsável pelas sucessivas recusas que vai dando aos realizadores interessados em adaptar as suas peças. A sua atitude só se altera no ano em que surge pela primeira vez em Inglaterra um filme sonoro. *Blackmail*, de Alfred Hitchcock, estreado em 1929, abre uma nova era na indústria cinematográfica britânica, com a sua versão sonora – algo inovador e então designado como “*talkie*”.

Bernard Shaw é um dos primeiros a acolher com muito agrado a inesperada novidade. Em 19 de Maio de 1929, escreve a esse propósito: “Here begins something new and interesting [...] The mere fact that the importance of words in the film is recognized, will pave the way for writers [...]” (Shaw, *Pygmalion*: 59). Nesse mesmo ano, perante a hipótese de virem a surgir filmes a cores, a sua reacção é muito menos

entusiástica.³ Tal facto demonstra que, em seu entender, o que abre de facto novos horizontes à arte cinematográfica é a importância da palavra falada, e ouvida pelos espectadores numa sala de cinema.

Por outro lado, esta novidade intensifica também os piores receios acerca do aniquilamento do teatro, que Shaw parece encarar como algo inevitável. Com efeito, em 1930, é num tom de aparente resignação que desabafa: “The poor old theatre is done for! All my plays will be made into ‘talkie’ films before long. What other course is open for me?” (71). Todavia, três anos mais tarde, o seu entusiasmo pelo novo meio levá-lo-ia a expressar-se num registo muito diferente: “I am extremely anxious to have all my plays filmed before I die” (83).

No que diz respeito à primeira versão fílmica de *Pygmalion*, ela foi realizada não na Grã-Bretanha mas sim na Alemanha, por Erich Engel, em 1935, a que se seguiu, em 1937, uma versão holandesa tendo como realizador Ludwig Berger. Tratava-se de adaptações livres, sem qualquer preocupação de fidelidade ao hipotexto, e nenhuma delas foi visionada em países de língua inglesa.

Mas o facto de Shaw ter tomado conhecimento da existência dessas adaptações terá sem dúvida contribuído para que aceitasse finalmente ceder os direitos para a realização de uma versão em língua inglesa, na condição de poder acompanhar todo o processo de filmagens. Surgia assim, no ano de 1938, a primeira versão britânica de *Pygmalion*, um filme a preto e branco produzido por Gabriel Pascal e tendo como realizadores Anthony Asquith e Leslie Howard – este último figurando também como protagonista, no papel de Henry Higgins. Quanto ao argumento e diálogos, de acordo com as condições previamente estabelecidas, são da responsabilidade do próprio Bernard Shaw, que viria a ganhar um Óscar pelo melhor argumento adaptado.

Em termos gerais, a colaboração entre argumentista, produtor e realizadores desenvolveu-se sem grandes percalços, dando origem a um filme com a duração de cerca de noventa minutos que respeita o texto de partida ao nível dos cenários, diálogos e caracterização das personagens. Desenrolando-se quase totalmente em cenários de interior e com recurso a grandes planos que incidem nas expressões faciais dos protagonistas, o filme apresenta também alguns procedimentos técnicos inovadores para a época, por exemplo, na sequência de

montagem das lições de fonética a que Eliza é sujeita, ou o efeito de *raccord* com a imagem da chama de um fósforo a estabelecer uma relação simbólica e contrastiva entre o pobre alojamento de Eliza e o sofisticado laboratório do Professor Higgins. Por outro lado, não deixa de apresentar ainda claros vestígios da época do cinema mudo, como é o caso da utilização de um *intertitle* no início do filme, com o resumo do mito greco-latino de Pigmalião, remetendo assim para o título e ajudando o espectador a apreender o seu significado.

Foi só em relação à última cena do filme que surgiram profundas divergências entre o autor e o realizador Anthony Asquith – divergências que, aliás, tinham também ocorrido em 1914, aquando da estreia em palco, com o actor Beerbohm Tree no papel de Henry Higgins. O estilo grandiloquente deste actor, cuja representação era marcada por gestos e expressões que ao dramaturgo pareciam exagerados e inadequados, levou este último a abandonar o teatro na noite da estreia, não chegando a assistir à última cena – aquela em que, na pele de Henry Higgins, Beerbohm Tree estende um ramo de flores a Eliza, assim dando a entender um final romântico entre os dois.

Apesar da inegável satisfação pelo facto de a peça se ter tornado um enorme êxito de bilheteira, Shaw sentiu-se obrigado a escrever um epílogo em que esclarece, de forma inequívoca, qual o desenlace pretendido para a sua peça, bem como as razões conducentes a esse desenlace. Na sequência de uma tal polémica e incomodado com a atitude do dramaturgo, o actor Beerbohm Tree ter-lhe-á dito: “My ending makes money; you ought to be grateful.” Ao que Bernard Shaw (*Pygmalion*: xiii) respondeu: “Your ending is damnable; you ought to be shot.”

No caso da versão fílmica, a troca de correspondência com o produtor Gabriel Pascal elucida-nos sobre uma acesa discussão entre Shaw e o realizador Anthony Asquith em torno do que deveria ser a cena final. As propostas então apresentadas por Asquith, que filmou três desenlaces diferentes, mereceram, todas elas, o firme repúdio do autor. Segundo Shaw, a hipótese de terminar o filme com Alfred Doolittle passeando em Covent Garden deixaria em aberto a relação dos dois protagonistas, relação essa que, na segunda versão filmada por Asquith, é mais explicitamente romantizada, através da imagem final de Higgins e Eliza a darem um passeio de carro.⁴

Aquilo que Shaw propõe para a cena final é bem diferente: o cenário de uma loja repleta de flores, com Eliza prestes a casar com o jovem Freddy e a realizar o seu velho sonho – o sonho de ter o seu próprio negócio, que viabilizará a ambicionada autonomia econômica, como uma verdadeira *new woman*.

Todavia, contrariando um tal desígnio, para a versão final Anthony Asquith acabou por escolher uma outra cena que, sem adicionar diálogo, se socorre apenas da imagem: a imagem de Eliza a regressar a casa do professor de fonética, que, ao vê-la, retoma a sua típica atitude displicente, perante uma submissa e apaixonada discípula disposta a continuar a ir buscar-lhe os chinelos.

Sem necessitar de acrescentar um novo texto, o realizador utilizava as imagens e a linguagem gestual para subverter as intenções do argumentista, numa irónica inversão ilustrativa da ideia de que, por vezes, uma imagem vale mais que mil palavras. Assim reforçava Asquith a relação do filme com o mito de Pigmalião, que lhe dá o título, privilegiando o imaginário romântico e rejeitando, em consequência, a desconstrução desse mito inerente à concepção shaviana. A narrativa fílmica constituía-se, assim, como espaço de uma nova criação artística, sem a obrigação de respeitar um critério de total fidelidade ao texto em que se baseara.

Esta posição do realizador remete-nos para um dos mais antigos temas de debate no âmbito do estudo das adaptações cinematográficas: a da maior ou menor fidelidade ao hipotexto como critério de avaliação, uma questão sucintamente enunciada por Kate Newell nos seguintes termos:

For more than fifty years, scholars in Adaptation Studies have addressed the matter of fidelity. While most major works on adaptation have dismissed fidelity as a measure of evaluation, analogies between source texts and adaptations continue to direct the reading and interpretation of adaptations. (Albrecht-Crane: 78)

A ideia de que uma transposição intermedial implica necessariamente um conjunto de alterações resultantes das características do novo meio, bem como de um outro horizonte de expectativas do público, estava já presente na obra seminal de George Bluestone

Novels into Film, publicada em 1957. Aí afirmava este autor: “Changes are inevitable the moment one abandons the linguistic for the visual medium [...] The film becomes a different thing [...]” (Bluestone: 5).

Simultaneamente, persiste muitas vezes a ideia de que o que importa preservar é o “espírito da obra”. *True to the Spirit* é a expressão usada como título de um livro publicado em 2011 que reúne um conjunto de ensaios sobre a adaptação fílmica e a questão da fidelidade. No texto introdutório explica-se o sentido de uma tal expressão, tão comum entre os críticos como entre o público: “This expression has the advantage that it avoids in its very formulation any notion of a literal fidelity” (MacCabe: 7).

No caso da adaptação de *Pygmalion*, é exactamente o “espírito” da obra shaviana, ou seja, a sua estrutura de sentido mais profunda, que é alvo de uma deliberada subversão. E este facto não passou despercebido a alguns críticos na época em que o filme foi estreado, tendo um deles, numa entrevista, confrontado o autor com o *happy ending* apresentado no filme. Na sua resposta, Shaw menciona a pressão feita por vários realizadores para que o final da peça fosse alterado.⁵ Em consequência, Anthony Asquith acrescentara uma última cena que, segundo Shaw, deveria ser pura e simplesmente desvalorizada. Nas suas palavras: “It is too inconclusive to be worth making a fuss about” (Dukore: 141).

Questionando, por outro lado, a tradicional noção de *happy ending*, ele faz questão de mostrar que o desenlace sugerido no filme constitui, afinal, o inverso de uma perspectiva de felicidade: “I cannot conceive a less happy ending [...] than a love affair between the middleaged, middleclass professor, a confirmed old bachelor with a mother fixation, and a flower girl of eighteen” (141).

Sempre confiante na importância vital das palavras, é com este discurso argumentativo que Shaw tenta combater o poder da imagem. Neste caso, a imagem final de uma adaptação cinematográfica que acabará por influenciar também a versão musical realizada por George Cukor em 1964, com o título *My Fair Lady*. Tendo falecido em 1950, o autor já não teve a possibilidade de ver esta adaptação e de se insurgir – como certamente faria – contra a utilização da imagem, da música e da letra das canções para intensificar ainda mais a dimensão romântica do envolvimento de Eliza com o Professor Higgins.

Tratando-se de alguém que tão bem soube usar a ironia, resulta duplamente irónico o facto de o processo de emancipação imaginado por Shaw para a personagem feminina se aplicar, afinal, à sua própria obra. Com efeito, desde a primeira representação em palco, há cem anos, até à versão musical estreada na Broadway e transposta depois para o cinema com o título *My Fair Lady*, a obra seguiu um percurso de autonomização, ganhando uma vida própria e independente dos desígnios do seu criador.⁶

A desconstrução do mito acabaria efectivamente por ocorrer, mas de uma forma não prevista nem desejada por Bernard Shaw. No seu papel de Pigmalião, o autor criou uma obra que, ao contrário da mítica Galateia, viria a libertar-se da esfera de influência do seu criador, abrindo-se a novas experiências e a novas perspectivas, num longo e sinuoso caminho gradualmente cimentado por imagens e palavras.

Notas

- 1 Nas palavras do Prof. Moser: “As particularidades dialectais do *cockney*, que o autor explora amplamente nesta peça, não possuem correspondência sistemática na nossa língua, sob o aspecto fonético [...] O autor preferiu, para a linguagem de Eliza Doolittle e das restantes personagens do seu meio, recorrer a uma modalidade coloquial da língua portuguesa, que, à semelhança do original, exprimisse distância social, mais do que regionalismo” (Shaw, *Pigmalião*: 14). Sobre a sua tradução, o Prof. Moser escreveu ainda o seguinte artigo: “Falares e Ideolectos em *Pygmalion*, de G. B. Shaw, como Problemas de Tradução”, *Discurso Inacabado: Ensaios de Cultura Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. 351-359.
- 2 Com a aprovação do Prof. João Flor, cheguei à configuração temática que acabaria por dar à minha tese, defendida em Novembro de 1987 com o título: *As Fronteiras de Um Compromisso. Um Confronto entre Duas Opções Estéticas no Drama Vitoriano: a de Oscar Wilde e a de George Bernard Shaw*.
- 3 A esse propósito, Shaw afirma: “Stage vision can be reproduced in monochrome; and the absence of color is not only pardoned by the audience, but forgotten” (Dukore: 61).
- 4 Essa cena final mereceu o seguinte comentário do autor: “As to taking Higgins and Eliza out of that pretty drawingroom to be shaken up in a car, it shows an appalling want of theatre sense and a childish itch for playing with motor cars [...]” (Dukore: 134).
- 5 “I cannot at my age undertake studio work: and about 20 directors seem to have turned up there and spent their time trying to sidetrack me and Mr. Gabriel Pascal [...]” (Dukore: 142).
- 6 Em 1983, o realizador Alan Cooke filmou uma nova versão de *Pygmalion*, para televisão, com Peter O’Toole no papel de Henry Higgins e Margot Kidder no papel de Eliza. O filme foi alvo de críticas negativas, incluindo a representação de Peter O’Toole, considerada artificial e pouco convincente.

Obras citadas

- Albrecht-Crane, Christa *et al.*, eds. *Adaptation Studies: New Approaches*. Madison & Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2010.
- Berst, Charles A. *Pygmalion: Shaw's Spin on Myth and Cinderella*. Nova Iorque: Twayne, 1995.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. Baltimore: The John Hopkins Press, 2003 (1957).
- Cartmell, Deborah, e Imelda Whelehan. *Screen Adaptation: Impure Cinema*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Dukore, Bernard F., ed. *Bernard Shaw on Cinema*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1997.
- Gainar, J. Ellen. *Shaw's Daughters: Dramatic and Narrative Constructions of Gender*. Ann Arbor: University of Michigan, 1991.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nova Iorque & Londres: Routledge, 2006.
- MacCabe, Colin *et al.*, eds. *True to the Spirit*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Moser, Fernando de Mello. *Dilecta Britannia: Estudos de Cultura Inglesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- “Falares e Idelectos em *Pygmalion* de G. B. Shaw, como Problemas de Tradução”. *Discurso Inacabado: Ensaios de Cultura Portuguesa*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 1994. 351-359.
- Shaw, G. Bernard. *Pigmalião: Romance em Cinco Actos*. Trad. de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.
- *Pygmalion*. Essex: Longman, 1991.
- Snyder, Mary H. *Analyzing Literature-to-Film Adaptations*. Nova Iorque: Continuum, 2011.
- Stam, Robert *et al.*, eds. *Literature and Film*. Oxford: Blackwell, 2005.

Filmografia

- Asquith, Anthony, e Leslie Howard, dirs. *Pygmalion*. 1938.
- Cukor, George, dir. *My Fair Lady*. 1964.